

La sinestesia della rappresentazione. Misurare il progetto di architettura con il progetto di architettura

Original

La sinestesia della rappresentazione. Misurare il progetto di architettura con il progetto di architettura / Pettorruso, Antonella. - In: AND. - ISSN 1723-9990. - STAMPA. - 41:(2022), pp. 130-135.

Availability:

This version is available at: 11583/2972257 since: 2022-10-12T13:26:24Z

Publisher:

DNA Editrice

Published

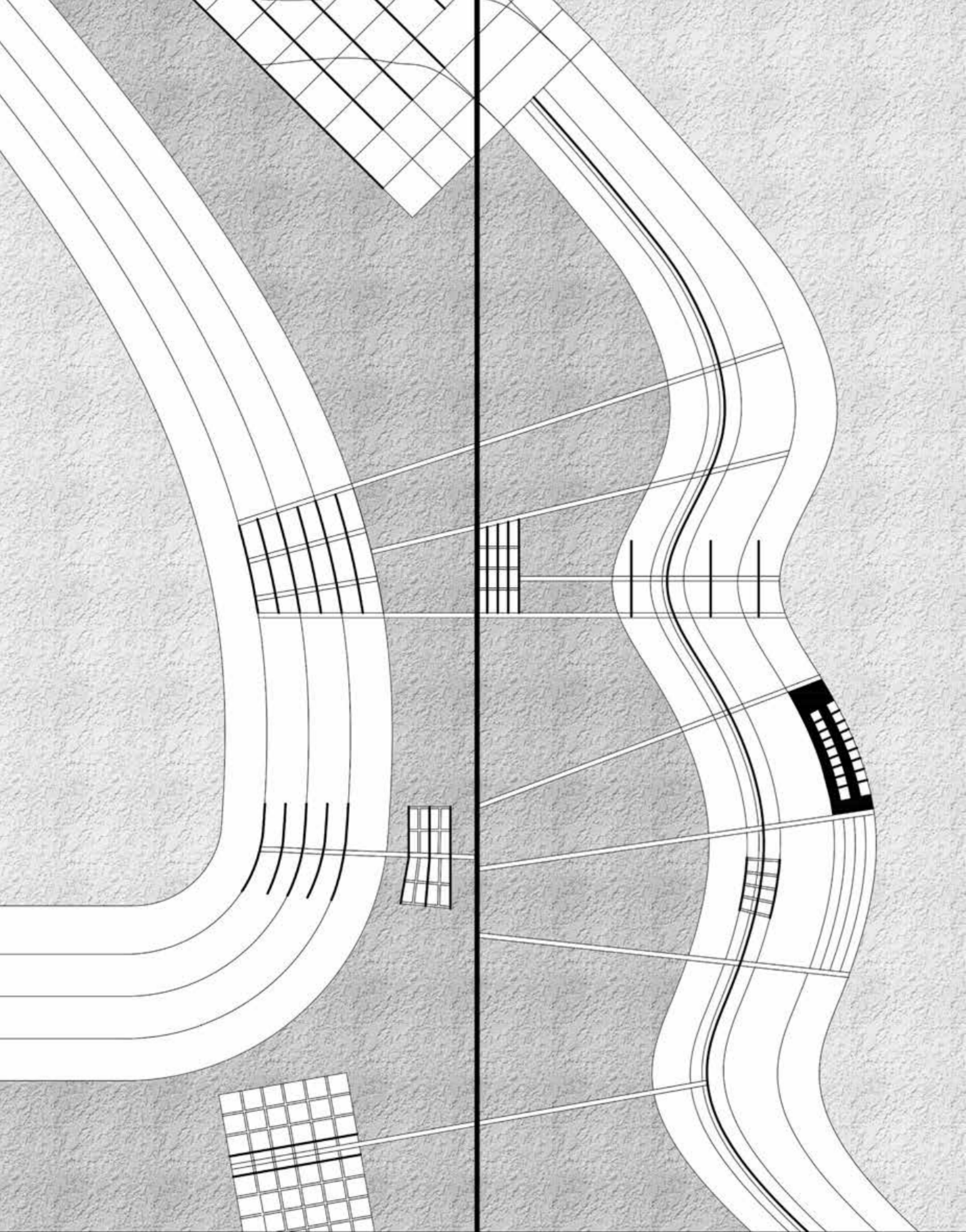
DOI:

Terms of use:

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

Publisher copyright

(Article begins on next page)



La sinestesia della rappresentazione

Misurare il progetto di architettura con il progetto di architettura

#architectural design
#historical cartography
#rizzizannoni
#basilicata
#architectural heritage

testo di *text* by Antonella Pettoruso

The synesthesia of representation Measuring the architectural project with the architectural project

The architecture design relies on the multiple techniques of representation, which are shaped by the language and the choice of the way the project itself is narrated. An important observation regarding the drive that the architect designer has in the moment of composition is expressed by the Soviet group of the 1920s 'Arkhitekturu merite architekturoj' (architecture measures architecture), which, in contrast to today's interdisciplinary approach seeks the solution to architectural problems in architecture alone. Architectural representation, specifically that aimed at the project description requires a moment of distancing, as an unavoidable act aimed at creating the new, which in order to 'be realistic, demands the impossible'. The impossibility referred to lies in that continuous state of undecidable position before which representation places us: the irreconcilable synesthesia between technique and theory and the irreducible accident between form and content. In this essay, the description of utopian realism becomes the instrument through which the conscious displacement of the project and its representation is explained, but also how utopia is productive for tomorrow, as opposed to today, which has the role of the reservoir of the utopias of the past. The essay, starting with the representations of Viktor and Aleksandr Vesnin up to Ivan Il'ic Leonidov, aims to highlight how the creative freedom of representation contains the value of anticipation, although not starting from the simulacrum of the project and the design of a speaking architecture, from the will to invent (understood as εὐρίσκω, to find after having searched) a new system which shakes convention. The heresy and intolerance in thinking about going back to the amanuensis practice of redrawing become a cue in this discussion to grasp how the act of repetition in representation can be the way through which historical cartography, specifically the territorial region of Basilicata,

Il progetto di architettura si appoggia alle molteplici tecniche di rappresentazione che si configurano come il linguaggio e la scelta del modo in cui il progetto stesso viene narrato. Un'importante osservazione riguardante la spina che l'architetto progettista ha nel momento compositivo è espressa dal gruppo sovietico degli anni Venti «Архитектура мерит архитектура» (l'architettura misura le architetture), che, in controtendenza con l'attuale interdisciplinarietà, ricerca la soluzione ai problemi architettonici nella sola architettura. La rappresentazione architettonica, nello specifico quella finalizzata alla descrizione progettuale, necessita di un momento di allontanamento come imprescindibile atto finalizzato alla creazione del nuovo, che per essere realistici, chiede l'impossibile. L'impossibilità alla quale si fa riferimento risiede in quel continuo stato di indecidibile posizione davanti alla quale ci pone la rappresentazione, l'inconciliabile sinestesia tra tecnica e teoria e l'irriducibile accidente tra la forma e il contenuto. In questo saggio, la descrizione del realismo utopico diviene lo strumento per mezzo del quale si spiega lo spostamento consapevole del progetto e della sua rappresentazione, ma anche come l'utopia sia produttiva dei domani, diversamente dall'oggi che ha il ruolo di serbatoio delle utopie del passato. Il saggio a partire dalle rappresentazioni di Viktor e Aleksandr Vesnin, fino a Ivan Il'ic Leonidov si pone l'obiettivo di evidenziare come la libertà creativa della rappresentazione contenga il valore di anticipazione, pur non partendo dal simulacro del progetto e del disegno di una architettura pariente, ma dalla volontà di inventare (inteso come εὐρίσκω, trovare dopo aver ricercato) un sistema nuovo, che faccia vacillare la convenzione. L'eresia e l'intolleranza nel pensare di tornare indietro alla pratica amanuense del ridisegno di verità uno spirito in questa trattazione per cogliere come l'atto della ripetizione nella rappresentazione possa essere il modo attraverso il quale la cartografia storica, nello specifico la regione territoriale della Basilicata, contenuta nell'Atlante Geografico del Regno di Napoli, possa essere oggetto di progetto attraverso il suo stesso atto fondativo, il cartografare. In questo senso la componente eretica consiste nell'atto della "riscrittura" e della reinterpretazione del disegno che la precede; rendendo perciò attuale un disegno che mostra il territorio d'altri tempi. Prendendo le mosse da quanto detto si pone dunque la questione sulla reale possibilità che un disegno del territorio del 1781-1812 possa ancora oggi descrivere i luoghi odierni. La risposta attesa da questa ricerca cara positiva, in quanto si parte dalla base che la storia dei luoghi a prescindere dalle modificazioni e dalle superfetazioni possa sempre descrivere e raccontare i giorni nostri. Infatti, la scelta dell'uso della cartografia storica come metodo per la riscrittura attualizzata dei codici della rappresentazione ai fini progettuali intesa come eresia in questa sede ha una notevole accezione positiva e permette di avere un atteggiamento analogo a quello che hanno da sempre avuto le avanguardie nel mondo dell'architettura e dell'arte: disegnare ciò che stava avanti nel tempo. Per quanto questa affermazione potrebbe sembrare un paradosso in essere, perché definisce che la rappresentazione del passato anticipa il futuro, nella realtà vuol solo sottolineare e riconoscere che il disegno possiede una enorme transitorietà, che gli permette di conservare ed intercettare lo spazio della previsione e della reinterpretazione. Infatti, la rilettura attualizzata si fa sintesi compiuta, producendo indubbiamente forme nuove di conoscenza disciplinare per mezzo della trasformazione e della "sovversione" dei presupposti del fine dello specifico cartografare, il quale nel gesto della misura e della trasposizione del disegno del luogo su carta ne fa atto descrittivo. Al contrario la cartografia in questa sede viene intesa come il propulsore di indagine continua.

«Siate realisti, domani date l'impossibile»

questo quanto si leggeva scritto sul muro della Sorbona nel maggio 1968. Si tratta dello slogan che maggiormente rappresenta il realismo utopico che sta stava investendo questi anni, al quale si fa riferi-

in copertina/on the cover: Diagramma del territorio della Val Basento (disegno di Antonella Pettorruso) / *Diagram of the Val Basento territory (drawing by Antonella Pettorruso)*

a destra/on the right: Foto storica del murales sul muro della Sorbonne di Parigi / *Historical photo of the mural on the wall of the Sorbonne in Paris*

contained in the Atlante Geografico del Regno di Napoli (Geographical Atlas of the Kingdom of Naples), can be the object of design through its very founding act: cartography. In this sense, the heretical component consists of "rewriting" and reinterpreting the drawing that precedes it, thus making a drawing that shows the territory of other times current. Taking this as a starting point, the question arises as to whether a drawing of the territory from 1781-1812 can still describe today's places. The answer expected from this research will be positive, as we start from the basis that the history of places, regardless of modifications and superimpositions, can always describe and narrate the present day. Using historical cartography as a method for the up-to-date rewriting of the codes of representation for design purposes has a notable positive meaning here. It allows for an attitude analogous to that which the avant-gardes have always had in architecture and art: to draw what was ahead of its time. As much as this statement might seem a paradox because it defines that the representation of the past anticipates the future, in reality, it only wants to underline and recognize that drawing possesses enormous transience, which allows it to preserve and intercept the space of prediction and reinterpretation. Topical reinterpretation becomes unfinished synthesis, undoubtedly producing new forms of disciplinary knowledge through the transformation and "subversion" of the presuppositions of the purpose of specific cartography, which in the gesture of measurement and transposition of the drawing of the place on paper makes it a descriptive act. On the contrary, cartography here is understood as the propeller of continuous investigation.

"Be realists, demand the impossible".

This is what was written on the wall of the Sorbonne in May 1968. It is the slogan that best represents the utopian realism that was sweeping these years, to which reference is made because it builds on what the Soviet architects of the 1920s did by trying to plough through and show the future in their projects. From this perspective, the avant-garde and the 'rebel movements', like the cartographers of history, have shown us that it is possible to anticipate through 'utopia', which is nothing other than tomorrow's reality. Take the example of the Asnova association, i.e. Russian avant-gardists who attempted to abolish the concept of the creation of talking architecture or the possibility of the search for a form capable of expressing an idea. On the contrary, for the Asnova associates, the aim was to construct a matrix of a "new life system" (1), which is both an expression and an engine for the formulation of the architectural project. With the statement 'Architekturu

mento perché pone le basi su quanto gli architetti sovietici degli anni '20 fecero provando a solcare e mostrare nei loro progetti il futuro. In questa ottica l'avanguardia e i "movimenti ribelli" come i cartografi della storia ci hanno dato prova che sia possibile anticipare attraverso l'"utopia", che altro non è che la realtà di domani. Si prende l'esempio dell'associazione Asnova, cioè avanguardisti russi che hanno tentato di abolire il concetto di creazione dell'architettura parlante o della possibilità di ricerca di una forma capace di esprimere una idea. Al contrario per gli associati Asnova l'obiettivo era quello di costruire una matrice di un «sistema di vita nuovo» (1), che sia al contempo espressione e motore di formulazione del progetto di architettura. Con l'affermazione «Architekturu merite architekturoj» (l'architettura misura le architetture) i sovietici hanno provato a sovvertire le regole e in particolare l'accademismo, che vede Melnikov come puramente spinto alla ricerca delle forme o di una «architettura-scultura». A questo atteggiamento la maggior critica è quella riguardante l'impossibilità di un tale porsi davanti alla composizione architettonica d'esser capace di costruire legami con le necessità del tempo di progetto, in quanto l'architetto non è il solo forgiatore di forme, ma meglio egli dovrebbe essere colui che partecipa all'intero processo di elaborazione. Inoltre, nel 1928 il gruppo OSA, con le riflessioni di Ginzburg si indagherà quindi sul fatto che in architettura il fine sia sempre esistito e come la composizione architettonica se per i "vecchi architetti" sia atta alla sola committenza e al contrario invece non sia la sola esecuzione dell'incarico in quanto tale ma «la realizzazione di una vita nuova e di un nuovo modo di vivere» (2). Dunque, la preoccupazione in questo modo di indagare le cose sta nel ricercare un sistema di regole che costruiscano un processo dialettico tra società e forma, tra architettura e rappresentazione e tra tempo e spazio. Ivan Ledidov distaccandosi dai modelli che ereditano dal passato (3) afferma quindi per il progetto della città lineare verde una idea meno dogmatica di quella dei disurbanisti e urbanisti per i quali si doveva a definire qualcosa che non fosse «né città né campagna», al contrario per il progetto per Magnitogorsk l'idea era quella di mostrare come «non è la città antica frutto di uno sviluppo spontaneo» (4). ma esiste un carattere di possibile integrazione tra il disegno di un pronunciato segno urbano con una natura circostante che per l'appunto si identifica nella città verde. Il disegno di architettura rappresenta il primo atto nello studio del fenomeno architettonico, in quanto i suoi elementi sono parti della ricerca pratica e teorica, che permettono di far emergere le infinite vocazioni della rappresentazione stessa e delle categorie razionali e visionarie del pensiero architettonico. Il contenuto eretico che si intercetta in ogni disegno di architettura e del territorio risiede nel carattere anticipatorio, quindi il contenitore di un contesto ideologico postumo, che contiene quelle che Jung chiamava le «ombre» e le «immagini interne» che appartengono e si misurano con il linguaggio dell'architettura e del disegno parlante e dell'«atlante della memoria» (5) capace di donarci il sistema delle relazioni e delle arti figurative che si appoggiano alle immagini e non al testo. L'atto fondativo della reinterpretazione di un disegno del passato sta nel partire da un solo dettaglio della rappresentazione come elemento generatore di una narrazione, dove l'architetto, per essere avanguardista, necessita di una mappa che possa orientarlo alla «lotta contro la schizofrenia della propria immaginazione» (6), la quale gli permette di affermare che il processo della rappresentazione è atto sintetico rispetto ad un processo di continuo pensiero, rimozione, ricomposizione e sospensione relativamente ad una data concezione di spazio che si vuole descrivere nella tabula. «Disegnare è comunicare nel tempo dell'immagine» (7) quindi comunicare le azioni del progetto che si sta facendo del luogo che nell'atto amanuense del ridisegno si auto-stratifica per accumulo di notazioni, frammenti e rimandi che sono il palinsesto di un percorso ideativo in cui il concetto di tempo, inteso come inserito in una data cultura, prevale sull'opera. Questo modo di porsi rispetto alla cultura scientifica della composizione architettonica (8) di oggi ci consente di affermare che rappresentando stiamo descrivendo un evento postumo, costruiamo un modello analogico indecifrabile che costringe ad un percorso che obbliga chi lo osserva a esplorare le componenti e interpretarle, rinnovandone i contenuti. All'interno della molteplicità differenziata delle rappresentazioni del territorio si evince il modo in cui queste di volta in volta vengono interpretate. In questa sede si mostra come a partire da un frammento della cartografia storica della Basilicata di Rizzi Zannoni si è costruita una "composizione" intesa come un esercizio di lettura conoscitiva del luogo. Questo esercizio ha avuto il ruolo di sperimentare quanto il disegno del passato possa essere vicino a noi, quindi quanto possa essere contemporaneo. Quindi da un lato esso ha mostrato come i cartografi nella storia abbiano avuto il ruolo di presentarci il territorio secondo il loro sguardo e il tentativo sia stato quello di ripetere questa operazione. Infatti, se riconosciamo il cartografare come atto proteso alla tematizzazione e al ridisegno ci viene disvelata l'importanza della «riattivazione» (9) della cartografia nelle diverse epoche, sottolineando come queste siano ancora capaci di fornirci sguardi e descrizioni attuali. Dunque, partendo dall'assunto che il cartografo è l'osservatore dello spazio in un certo lasso temporale, si dichiara che all'interno del disegno non vi sia



merite architerturoj' (architecture measures architecture), the Soviets tried to subvert the rules and, in particular, academicism, which sees Melnikov as purely driven by the search for forms or an 'architecture-sculpture'. The greatest criticism of this attitude is that such a stance in front of the architectural composition cannot be capable of building links with the needs of the project time, as the architect is not only the forger of forms but rather he should be the one who participates in the whole process of elaboration. Furthermore, in 1928, the OSA group, with Ginzburg's reflections, would then investigate the fact that in architecture, the end has always existed and how architectural composition for the 'old architects' is only suitable for the commission and, on the contrary, is not only the execution of the commission as such but "the realisation of a new life and a new way of living" (2). Thus, the concern in this way of investigating things lies in seeking a system of rules that construct a dialectical process between society and form, architecture and representation, and time and space. Ivan Ledidov, distancing himself from the models inherited from the past (3), thus affirms a less dogmatic idea for the project of the linear green city than that of the disurbanists and town planners, for whom it was necessary to define something that was "neither city

la sola forma, intesa come imitazione della realtà, ma, che nella tabula, sia contenuta anche la cultura e la tradizione del tempo. A tal proposito, guardando le cartografie come modelli della realtà, la "composizione" si configura come la copia attualizzata, nella quale si possano trovare elementi convenzionali di un tempo, ma che allo stesso tempo risulteranno riferimenti di progetto nell'oggi. Da quanto affermato l'esercizio d'interpretazione, intesa come ridisegno, è una operazione di adattamento delle forme ai contenuti, ma anche di allontanamento e trasposizione da una tabula all'altra. Al fine di chiarificare l'operazione svolta nell'esercizio di rilettura e attualizzazione della cartografia storica, per mezzo della costruzione contenutistica e della rappresentazione della "composizione", vengono in aiuto due slogan da due avanguardie. Il primo è relativo alla celebre frase del futurista Giacomo Balla: «ricostruitelo con i materiali della vostra epoca» (10), il secondo lo troviamo in una iscrizione sul Palazzo della Secessione Viennese su cui Olbrich scrive: «ad ogni epoca la sua arte [...]». Queste due iscrizioni permettono di spiegare ciò che i romani hanno fatto con le statue greche, ma anche il modo in cui gli archeologi odierni hanno raccontato la romanità attraverso le copie e il riuso dei materiali preesistenti (11). Allo stesso modo la "composizione" oggetto di tale trattazione vuol essere scevra dalla mera catalogazione, al contrario si pone di tentare di restituire analiticamente la narrazione del territorio. Questa analisi critica prende le mosse da un primo atto di «documentazione preparatoria alla storia formalizzata» (12), quindi una lettura intenzionata alla selezione e predisposizione dei materiali (13) rappresentativi di un modo di vedere l'architettura della terra. Nell'esercizio di ricerca, conoscenza e rilettura cartografica si è quindi usata la cartografia storica come il modello per la costruzione interpretativa, che viene chiamata la "composizione" finalizzata ad una interpretazione progettuale dei materiali di base. Infatti, partendo dalle prime costruzioni cartografiche che hanno permesso la conoscenza del territorio lucano, nei suoi confini amministrativi, geografici e agrari; con un criterio atemporale si è tematizzato il luogo. Per mezzo dei diversi temi si misura e legge lo spazio rappresentato in immagini della terra che cambia di volta in volta. Questa azione progettuale ha avuto come presupposto quello del principio di assimilazione che è stato alla base del processo sintetico (14) e quest'ultimo si è fatto fautore dell'interpretazione (15). In conclusione, rappresentare il luogo ha significato misurarlo in quanto spazio, che inteso alla maniera di Franco Farinelli, è un intervallo tra punti fissi, che nello specifico nella tematizzazione delle "isole" cioè i promontori abitati e tracciati dal tessuto agrario, si con-

nor countryside"; on the contrary, for the project for Magnitogorsk, the idea was to show how "it is not the ancient city that is the result of spontaneous development" (4). However, there is a character of possible integration between the design of a pronounced urban sign with surrounding nature, precisely identified in the green city. The drawing of architecture represents the first act in studying the architectural phenomenon, as its elements are parts of practical and theoretical research, which allow the infinite vocations of representation itself and the rational and visionary categories of architectural thought to emerge. The heretical content that is intercepted in every drawing of architecture and the territory resides in the anticipatory character, thus the container of a posthumous ideological context, which contains what Jung called the "shadows" and the "internal images" that belong to and are measured by the language of architecture and the speaking drawing and the "atlas of memory" (5) capable of giving us the system of relations and figurative arts that rely on images and not on text. The founding act of the reinterpretation of a drawing from the past lies in starting from a single detail of the representation as the generating element of a narration, where the architect, in order to be avant-garde, needs a map that can orient him in the "struggle against the schizophrenia of his imagination" (6), which allows him to affirm that the process of representation is a synthetic act concerning a process of continuous thinking, removal, recomposition and suspension about a given conception of space that one wants to describe in the tabula. "To draw is to communicate in the time of the image" (7), therefore to communicate the actions of the project that is being made of the place that in the amanuensis act of redesigning is self-stratifying through the accumulation of notations, fragments and references that are the palimpsest of an ideational path in which the concept of time, understood as inserted in a given culture, prevails over the work. This way of standing about the scientific culture of architectural composition (8) of today allows us to affirm that by representing we are describing a posthumous event, we are constructing an indecipherable analogical model that forces the observer to explore its components and interpret them, renewing its contents. Within the differentiated multiplicity of representations of the territory, how these are interpreted from time to time becomes apparent. Here we show how, starting from a fragment of Rizzi Zannoni's historical cartography of Basilicata, a 'composition' was constructed and understood as an exercise in the cognitive reading of the place. The role of this exercise was to test how close the drawing of the



past can be to us, hence how contemporary it can be. So, on the one hand, it showed how cartographers in history had had the role of presenting the territory to us according to their view, and the attempt was to repeat this operation. Suppose we recognise cartography as an act aimed at thematisation and redrawing. In that case, the importance of the "reactivation" (9) of cartography in different epochs is revealed to us, underlining how they can still provide us with contemporary views and descriptions. Thus, starting from the assumption that the cartographer is the observer of space in a certain period, it is declared that within the drawing, there is not only form, understood as an imitation of reality but that the tabula also contains the culture and tradition of the time. In this regard, looking at cartographies as models of reality, the "composition" is configured as the actualised copy, in which conventional elements of the past can be found but which at the same time will be design references in the present day. From what has been said, the exercise of interpretation understood as redesigning is an operation of adaptation of forms to contents, but also removal and transposition from one tabula to another. In order to clarify the operation carried out in the exercise of rereading and actualising historical cartography using content construction and the representation of 'composition', two avant-garde slogans come to our aid. The first relates to the famous phrase of the futurist Giacomo Balla: "reconstruct it with the materials of your epoch" (10), the second is found in an inscription on the building of the Vienna Secession on which



Olbrich writes: "to every epoch its art [...]". These two inscriptions make it possible to explain what the Romans did with Greek statues and how today's archaeologists have recounted Romanity through copies and the reuse of pre-existing materials (11). In the same way, the 'composition' that is the subject of this essay is meant to be free of mere cataloguing and instead attempts to restore the narrative of the area analytically. This critical analysis starts from an initial act of "preparatory documentation for formalised history" (12), then a reading intended to select and prepare materials (13) representative of a way of seeing the architecture of the land. In the research exercise, knowledge and cartographic rereading, historical cartography was used as the model for the interpretative construction, which is called the "composition" aimed at a design interpretation of the basic materials. Starting from the earliest cartographic constructions that allowed knowledge of the Lucanian territory, in its administrative, geographical and agrarian boundaries, the place was thematised using a timeless criterion. Using the different themes, the space represented in images of the land changes from time to time is measured and read. This design action was based on the principle of assimilation, which was the basis of the synthetic process (14), and the latter became an advocate of interpretation (15). In conclusion, representing the place has meant measuring it as a space, which, understood in Franco Farinelli's manner, is an interval between fixed points, specifically in the thematisation of the "islands", i.e. the inhabited promon-

sotto a sinistra/below left: Estratto cartografia Atlante Geografico, Sicilia Prima, Giovanni Bartolomeo Rizzi Zannoni, Basilicata, 1796 / Extract cartography Atlante Geografico, Sicilia Prima, Giovanni Bartolomeo Rizzi Zannoni, Basilicata, 1796

sotto a destra/below right: 'Composizione' delle isole della Val Basento (disegno di Antonella Pettorruso) / 'Composition' of the Basento Valley islands (drawing by Antonella Pettorruso)

tories traced by the agrarian fabric, are configured with the technique of tracing into constituent elements of the design of the composition. The tracing to “be brought to the present day” has provided for metamorphosis and an architectural translation of the materials of our times. In this way, one can see how the elevations of Bartolomeo Giovanni Antonio Rizzi Zannoni become the interpretative act of the composition configured as an artifice on the drawing. This artifice conveys its meaning by looking at the cartographer’s drawing, filtering its details and particulars, which produce a projected look that acts as a lens and allows for repetition (16), to be understood as enhancement and reinvention for the Lucanian territory under investigation. Lastly, after having established how the composition is an exercise in actualisation, thus placing it about a memorial culture and a tradition, to construct a theme capable of giving meaning to the territory, an attempt is made to achieve what Giorgio Grassi had called the “denunciation of absence” (17), i.e. the design component is aware that it cannot give sufficient answers, keeping the contradiction open. This contradiction exasperates how one decides to see the territory, and in this perspective, the elements that give rise to the single gaze of those who draw are established. Every cartographer, thus, repeating the act of drawing, recognises himself as reinventing the place and, in order to do so, throughout history has spoilt and educated his gaze within an overall formation. Therefore, each “inventor of the place” has disassembled the drawing parts, unveiling its design through the signification and recognisability of the graphic signs and techniques present in the representation. In the final instance, it is specified, therefore, that in the operation of construction of what is defined as composition, there is no sense of opposition but rather the desire to reopen the debate concerning a given existing historical cartography; where reactivation and contradiction are configured as remodelling and never specific adaptation of the drawn forms.

figurano con la tecnica del ricalco in elementi costitutivi del disegno della composizione. Il ricalco al fine di «essere portato ai giorni nostri» ha previsto una metamorfosi e una traduzione architettonica ai materiali dei nostri tempi. In questo modo, si vede come le alture del Bartolomeo Giovanni Antonio Rizzi Zannoni diventano l’atto interpretativo della composizione configurata come un artificio sul disegno. Questa artefazione ne veicola il significato grazie al fatto che si guarda il disegno del cartografo, filtrandone i dettagli e i particolari, i quali producono uno sguardo progettualmente attualizzato, che fa da lente e permette la ripetizione (16), da intendersi come valorizzazione e reinvenzione per il territorio lucano oggetto di indagine. Infine, dopo aver stabilito come la composizione sia un esercizio di attualizzazione, quindi collocabile rispetto ad una cultura memoriale e una tradizione, nell’obiettivo di costruire un tema capace di dar significato al territorio, si tenta di raggiungere ciò che Giorgio Grassi aveva definito la «denuncia dell’assenza» (17), cioè la componente progettuale conscia di non poter dare sufficienti risposte, tenendo aperta la contraddizione. Questa contraddizione esaspera il modo in cui si decide di vedere il territorio e in questa ottica si stabiliscono gli elementi che danno luogo allo sguardo singolo di chi disegna. Ogni cartografo, così, ripetendo l’atto progettuale del disegno, si riconosce reinventare il luogo e, per far questo, nella storia ha viziato e educato lo sguardo all’interno di una complessiva formazione. Ogni “inventore del luogo”, perciò ha smontato le parti del disegno, disvelandone le progettualità, attraverso la significazione e riconoscibilità dei segni grafici e delle tecniche presenti sulla rappresentazione. In ultima istanza, si specifica, quindi, che nell’operazione di costruzione di ciò che è definito composizione non vi è alcuna accezione di opposizione, quanto più la volontà di riaprire il dibattito rispetto una data cartografia storica esistente; dove la riattivazione e la contraddizione si configurano come rimodellamento e adattamento mai esaustivo delle forme diseg- gnate.

NOTE

- (1) A. Kopp, *Architettura e rivoluzione. Architettura e urbanistica sovietiche degli anni Venti*, Feltrinelli Editore, Milano 1972, p. 92
- (2) M. Ginzburg, in SA, n. 5, 1928, p. 106
- (3) A. Kopp, *Architettura e rivoluzione. Architettura e urbanistica sovietiche degli anni Venti*, Feltrinelli Editore, Milano 1972, p. 2. 6
- (4) in “SA”, n. 3, 1930
- (5) M. Graffione, *Nell’officina di Warburg. Le immagini della memoria nel progetto di architettura*, Franco Angeli, Milano, 2012
- (6) G. Agamben, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino 1987, p. 54-56
- (7) F. Purini, *Disegnare Architetture*, (a cura di Stefano Milani) Editrice compositi, 2007, Delft, p. 40
- (8) La mia ricerca si inserisce all’interno del modo di vedere la cartografia alta al progetto Carlo Ravagnati.
- (9) Si fa riferimento al concetto espresso in G. Balla, *Scritti futuristi, Carte d’artisti, Abscondita*, Milano, 2010, pp. 54- 60, che pone al centro della sua indagine la volontà di portare avanti l’arte, suolimandola per mezzo di una rilettura critica.
- (10) Iscrizione riportata sotto la scultura del 1920 sulla base della Ballerina IV.
- (11) R. B. Bandinelli, *Introduzione all’archeologia*, Editori Laterza, Bari 2002, p. 48. Nel testo qui riportato attraverso l’espedito della statua del torso romano del Doriforo, la ricostruzione di G. Romer e l’Augusto di Prima Porta sono tre esempi di statue copiate in epoche diverse, che si fanno portatrici di contenuti differenti.
- (12) G. Samonà, “Il significato storico del presente nell’unità di linguaggio architettonico”, in *L’unità architettonica-urbanistica*, (a cura di P. Lovero), Franco Angeli, Milano, 1973, p. 10.
- (13) Allo stesso modo Monet quando progettò il suo Giardino a Giverny, cioè il suo Atelier, predispose i materiali che poi rappresenterà: i fiori.
- (14) Il processo sintetico si intende quello precedentemente presentato attraverso l’espedito del ridisegno della mappa di Londra di Beck.
- (15) U. La Pietra, “La sinestesia tra le arti”, in *Abitare la città*, Allemandi, 2011, Torino, pp. 29-38. Si pone alla base del processo sintetico il principio di assimilazione dell’oggetto che ci troviamo a reinterpretare, questo atto di rilettura prevede una fase conoscitiva del manufatto che si sta guardando.
- (16) La ripetizione cartografica rompe il modo di vederla come sola storia, ma il ridisegno può contenere un’astrazione, da intendere come quella che H. Matisse realizza nel quadro “Lo Studio Rosso”, che nell’allestimento del MoMa fa da catalogo di “sintesi” delle opere contenute nel medesimo spazio espositivo.
- (17) G. Grassi, *Architettura lingua morta*, Electa, Milano, 1988. In questo saggio Grassi dichiara come ogni volta l’essenziale è ciò che manca e il compito del progetto è denunciare l’assenza, in questo modo si allargano le contraddizioni. Questo avviene perché il disegno non potrà dare risposte ad ogni cosa. Certamente ciò che il disegno di progetto sarà capace di fare a comunicare come dovrebbe essere la forma. Inoltre, nel saggio *Nota sull’architettura rurale*, in “Lotus” 15, 1977 egli dichiara «porte che siano solo porte, finestre che siano solo finestre» lascia intendere che gli edifici sono «insieme oggetto e rappresentazione delle regole che li governano».